**Муниципальное бюджетное учреждение**

**дополнительного образования Тогучинского района**

**«Тогучинская детская музыкальная школа»**

**МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ**

**«Основная работа**

**исполнительской деятельности пианиста**

**в концертмейстерском искусстве»**

 **Выполнила:**

 **Казаринова Наталья Михайловна**

**концертмейстер**

 **г. Тогучин**

 **2021г.**

**Содержание**

1. Введение……………………………………………………….……………2
2. Роль звука…………………………………………………………..……….3
3. Исполнительский стиль в ансамбле………………………………………3
4. Совместная работа солиста и концертмейстера………………………….4
5. Навыки чтения с листа и транспонирования……………………………..5
6. Звуковой баланс……………………………………………………………5
7. Выступление на сцене……………………………………………………..6
8. Заключение…………………………………………………………………7
9. Музыкальная литература……………………………………………….….8

**ВВЕДЕНИЕ**

В музыке люди ищут ответ на волнующие вопросы «сердца и ума». Услышанная однажды, она остается жить в их сознании.

Ее восприятие слушателем проходит сквозь призму воспроизведения и творческого истолкования исполнителем. И как один из видов художественного творчества, музыкально- исполнительское искусство испытывает на себе влияние окружающей общественной среды, той социальной системы, в которой оно живет, растет и развивается.

Исполнительское искусство выросло и окрепло в течение большого промежутка времени. Музыкальное исполнительство всегда тысячью невидимых нитей связано с жизнью эпохи. Каждый новый период времени рождает новый исполнительский стиль, новое понимание искусства. И каждый раз раскрытие нового содержания требует овладения новыми исполнительскими средствами выражения.

1. **РОЛЬ ЗВУКА**

Особую и, пожалуй, наиболее важную роль в любом музыкальном произведении играет, конечно – же, звук. Великий пианист Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» пишет: «Музыка – искусство звука. …раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей особенностью любого исполнителя является работа над звуком… Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, которые должны разрешить исполнители.

1. **ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ В АНСАМБЛЕ**

При формировании познавательного музыкального интереса исключительные возможности для расширения и систематического обновления музыкального материала, а так же для развития исследовательских приемов в процессе его изучения, представляет ансамбль. Кроме того, нельзя не отметить роль специфики ансамблевой игры в воспитании музыкально – слухового внимания и исполнительского самоконтроля.

Внутренней предпосылкой всякого звукового умения является слуховое внимание, и в ансамбле необходимый контакт представляется естественным условием непроизвольного усиления исполнительского внимания и самоконтроля каждого из партнеров. Внимание тренируется в таких обстоятельствах, когда необходимо его значительное напряжение, поэтому в ансамбле наблюдается следующая закономерность: чем насыщеннее музыкальное содержание, чем интенсивнее вся «звуковая масса» по отношению к партии данного исполнителя, тем труднее условия для сосредоточенности и цепкости его музыкального внимания, и тем активнее оно становится в отношении развития исполнительского самоконтроля.

Ансамблевое обучение способствует наиболее интенсивному развитию музыкально – познавательных интересов.

В ансамбле исполнительский стиль каждого участника напрямую зависит от коллективной творческой воли, которая более устойчива, чем индивидуальная, и диктует большую определенность как в намерениях, так и в действиях.

**3.СОВМЕСТНАЯ РАБОТА СОЛИСТА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Поскольку мне приходится работать концертмейстером в основном на отделении струнно-народных инструментов, то в своей теме уделю этой работе особое место.

Домра – это уникальный инструмент, звукоизвлечение которого по своей природе очень близко к звукоизвлечению на фортепиано (то же можно сказать и о других струнных инструментах, например, балалайке). Естественно композиторами используются превосходные качества этого инструмента, его пение. Очень помогает здесь знание вокала. У певцов - важно слышать дыхание, а у струнных – «дыхание» иного рода. При работе в классе балалайки большое внимание уделяется работе над звуком, который зависит от скорости тремоло , а в классе домры -тремоло медиатором.

Совершенно особый раздел – работа над штриховой техникой. Различные штрихи, которые исполняются ударами вниз вверх, приемы игры большим пальцем, исполнение певучего легато на тремоло, различная тембровая и вибрационная окраска звука, использование разных струн, как особой тембровой окраски, - все это важные моменты, которым в классе уделяется большое внимание.

Конечно, чисто технологические задачи часто прорабатываются без концертмейстера, но, когда идет совместная работа, то так или иначе эти моменты имеют значение в разрешении художественных задач. Например, при работе над старинными сонатами (это классический репертуар) задача концертмейстера совсем не такая легкая, как может показаться на первый взгляд, так как аккомпанемент в этих произведениях не представляет особой сложности с точки зрения количества нот. Но если концертмейстер не участвует во всех сложностях исполнения домриста, то будет просто «подыгрывание». Я считаю, что концертмейстер, работающий с инструменталистами должен владеть этими знаниями. Тогда не будет очень многих ошибок, которые возникают у концертмейстеров, не имеющих подобного опыта. К примеру, у солиста в быстром темпе идет «техника», а у концертмейстера – ритмичный аккомпанемент. Когда у солиста встречаются большие позиционные скачки, скачки через лады и так далее, пианист не имеет права оказаться «раньше» солиста. Такой аккомпанемент только мешает исполнителю. Конечно, самое главное для концертмейстера – это иметь хорошие уши, очень внимательно слушать солиста и себя, но все-таки эти инструментальные тонкости еще и надо знать. Концертмейстер должен помогать исполнителю четко держать определенный ритмический пульс, а так же пианист должен уметь поймать солиста, чтобы быть вместе с ним. Вообще, очень важно слышать игру как играет учащийся в момент совместного исполнительства….

Очень частая ошибка пианистов, когда при разрешении каданса, концертмейстер оказывается «раньше» солиста, то есть не дает ему досказать фразу. К этому же относится и слышание инструментальных переходов, аналогичных вокальным. Они могут быть и на усиление звука, и на диминуендо. Здесь концертмейстеру важно слышать напряжение в звуке или растворение звучания, чтобы сопровождение в этот момент соответствовало наполнению звукового баланса. Это то, что должен слышать и чувствовать концертмейстер.

Особая страница – это исполнение сонат. В этом случае солист и концертмейстер – равноправные партнеры. В большинстве случаев пианист здесь тоже является солистом. Но нужно, тем не менее, всегда помнить: фортепиано легко заглушает солирующий инструмент. Поэтому пианист должен быть осторожен и особенно внимателен к звуковому балансу с солистом.

В работе над концертами тоже существует своя специфика. Большая и важная задача концертмейстера постараться имитировать звучание оркестра, изобразить необходимую разницу звучания разных групп инструментов: струнных, духовых или ударных. Здесь от концертмейстера требуется большая вкусовая тонкость, такт и мастерство.

Концертмейстерская деятельность является наиболее распространенной формой исполнительства для пианиста. Создание ансамбля обусловлено единством творческих намерений артистического подъема исполнителей. Точность интерпретации в большей степени зависит от концертмейстера, от его профессиональной чуткости, умения дополнить сольную партию, создать условия для раскрытия содержания произведения и исполнительских возможностей солиста.

Приведу пример. Работа над вокальным произведением имеет свои особенности, так как его содержание раскрывается не только через музыку, но и через поэтическое слово.

При изучении вокального произведения необходимо, прежде всего,  осмысленное и по возможности эмоциональное прочтение литературного текста. Текст помогает уяснить художественную задачу произведения. Выразительная декламация с выявлением смысловых кульминаций, особенностей фонетики и ритма стиха помогает более точно интерпретировать фортепианную партию в сочетании с голосом.

Следует научиться обращать внимание на вокальную партию, интонировать ее голосом или исполнять ее на фортепиано с одновременным чтением литературного текста.

Над аккомпанементом приходиться работать так же, как и при изучении сольной фортепианной пьесы, но с учетом вокальной партии. Большое значение при разучивании аккомпанемента приобретает интерпретация вступления и заключения произведения, а так же сольных фортепианных интерлюдий.

При исполнении фортепианной партии должна сочетаться чуткость аккомпаниатора с дирижерской инициативой. Очень важно вести за собой солиста, придавая оркестровый характер фортепианной партии, добиваясь точности акцентов и так далее. Следует ориентироваться на раскрытие образной стороны исполняемых произведений и достижение высокого художественного уровня исполнения.

**4.НАВЫКИ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА И ТРАНСПОНИРОВАНИЯ**

Особое внимание следует уделять выработке навыков аккомпанемента с листа, которые приобретаются в результате систематической тренировки.

Сначала выбираются произведения с более простым фортепианным аккомпанементом, небольшие по объему, написанные в медленном темпе, с небольшим количеством знаков альтерации, единым типом фортепианной фактуры, ясным и устойчивым ритмом. Далее изучается аккомпанемент аккордового склада и так далее.

Аккомпанемент, включающий дублирующую вокальную партию голоса, требует особого внимания. Концертмейстеру необходимо учитывать свободу интерпретации вокальной партии солистом, моменты смены дыхания, возможные отклонения, вызванные необходимостью смыслового прочтения литературного текста.

При выработке навыков чтения аккомпанемента с листа следует обращать внимание на соблюдение указанного темпа с тем, чтобы чтение с листа не превращалось в разбор произведения.

Пианисту–концертмейстеру необходимы так же навыки транспонирования (особенно в вокальных классах), поскольку часто возникает необходимость подбора тональности, наиболее удобной для голоса солиста. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение пьесы в новой тональности.

Начиная работу с певцом, концертмейстер должен предоставить ему возможность услышать произведение в целом. Для этого концертмейстер либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит ее на фортепиано вместе с аккомпанементом.

Иными словами, концертмейстер должен суметь создать транскрипцию произведения, чтобы дать певцу представление о нем в целом, при этом можно поступиться незначительными деталями фактуры.

**6.ЗВУКОВОЙ БАЛАНС**

В процессе разучивания пианист–концертмейстер должен следить за точностью воспроизведения звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, чистотой интонации, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания. Чтобы квалифицированно работать с певцом, необходимо знать диапазоны голосов, характерные для голосов тесситуры, особенности певческого дыхания и так далее. В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, мягкое «пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению.

При работе над инструментальным аккомпанементом необходимо умение слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста.

Так, при аккомпанементе домре, сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе балалайке. При аккомпанементе вокалистам следует учитывать возможности аппарата солиста. Принимая во внимание моменты взятия дыхания.

При исполнении инструментальных концертов необходимо максимально приблизить фортепианное звучание к оркестровому, находя тембровую окраску, соответствующую звучанию различных инструментов.

**7. ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СЦЕНЕ**

Итог всей работы преподавателя, учащегося и, конечно же, концертмейстера – это выступление на сцене. В процессе выступления на сцене одним из самых трудных моментов является сохранение целостности, как самого музыкального произведения, так и целостности двух исполнителей. Во время исполнения все должно быть подчинено главному – содержанию. Это кульминационный пункт, когда происходит творческое единение композитора, солиста-исполнителя, аккомпаниатора и слушателя, когда рождается Музыка. Сколько условий должно объединиться, чтобы прекрасное предстало во всем достоинстве и великолепии!

Концертное выступление дарит исполнителям особое, наивысшее состояние духа – вдохновение, которое является специфическим явлением человеческой творческой деятельности, практически недостижимым вне эстрады. Оно мобилизует, концентрирует внутренние силы, всю энергию и волю исполнителей, открывая наиболее глубокие воздействия на восприятие слушателей.

Вместе с тем исполнители на сцене испытывают и сильнейшее волнение, непосредственно связанное с огромной сложностью и ответственностью решения художественно-исполнительских задач. Возникает непростая психологическая проблема преодоления: каждому нужно преодолеть свои страхи, сомнения, неуверенность и, напротив, необходимо утвердить себя, убедить, что выступление несет слушателям неисчерпаемую красоту искусства.

Великие музыканты и педагоги считали приобретение эстрадного опыта важнейшей задачей каждого исполнителя, а степень владения состояниями переживания и волнения при выступлении, умением их «перевода» в нужное, полезное русло – одним из важнейших критериев артистизма. Давид Ойстрах, оценивая воздействие выступления на самочувствие исполнителя и протекание творческого процесса, говорил: «Когда выходишь на эстраду, состояние всегда разное. Его нельзя предсказать заранее. Иногда ты более уравновешен, иногда – менее. В большинстве случаев я испытываю концентрированное внутреннее напряжение, необыкновенную волевую собранность. И, несмотря на волнение, мобилизация всех нервных и физических ресурсов помогает преодолевать наиболее «опасный» для артиста первый период нахождения на эстраде, выйти к свободе, творчеству».

Все это говорит о том, что постоянно следует настойчиво искать рациональные и надежные пути нейтрализации отрицательных сторон эстрадного состояния. Вместе с тем нельзя забывать, что само это состояние имеет не только негативные свойства, мешающие исполнительской деятельности или ухудшающие ее, но обладает и немалыми положительными, стимулирующими чертами. Поэтому многие выдающиеся артисты подчеркивали, что ждут выхода на эстраду с нетерпением – как праздника музыки, праздника контакта со слушателем, ибо понимают, что только там они смогут полностью творчески раскрыться, воплотить в живое звучание свой исполнительский замысел, ощутить столь желанное и таинственное состояние вдохновения.

Из всего, сказанного выше, следует, что нужно учиться и учить владеть собой. Известная французская пианистка М.Лонг подчеркивает, что «надо уметь владеть собой при любых обстоятельствах, чтобы в конечном итоге завладеть публикой, ее вниманием». В сущности, это вопрос «самоукрощения».

Выступление представляет собой особую форму публичной деятельности, как солиста, так и концертмейстера, весьма отличающуюся от всех других видов творческой работы. Этот вид деятельности имеет свои важные закономерности, которые необходимо учитывать не только в ходе непосредственной подготовки к выступлению, но и во всей предварительной работе над музыкальными произведениями. Притом как самим исполнителям, так и их педагогам нужно знати о специфических особенностях мышления и поведения на эстраде, о созидании здесь особой исполнительской формы сочинения, пригодной именно для концертного выступления. Понимание этих явлений необходимо для успешного достижения высших художественных целей и для более профессионального становления музыканта-исполнителя в целом.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Можно сделать вывод, что занятия концертмейстерской практикой предполагают многообразие и свободу форм ее проведения, чуткости, тонкости в исполнении произведений, технической стороны, хорошего качества звука и множества других нюансов. Ведь музыка выражает все богатство человеческой личности – его мысли, идеалы, стремления, окрашенные, естественно, в той или иной мере чувствами и настроениями. А игра в ансамбле помогает чувствовать, что рядом партнер.

И еще хочется в заключении сказать. Обычно аккомпанемент имеет в произведении второстепенное значение, так как является музыкальным фоном, сопровождением к основной мелодии. Но только качество совместного исполнения, степень слаженности, слитности общего звучания поможет передать и донести до слушателя всю красоту и органичность такого вида искусства, как музыка.

**Литература**

1. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»
2. И. Бэлза «О музыкантах 20-го века»
3. Г. Дарваш «Книга о музыке»
4. А. Готлиб «Основы ансамблевой техники»

5. В.Ю. Григорьев «Исполнитель и эстрада»

 6. Е.И. Кубанцева «Методика работы над фортепианной партией пианиста концертмейстера» // Музыка в школе – 2001 - № 4

7. Е.И. Кубанцева «Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором» // Музыка в школе – 2001 - № 5

8. В.В. Подольская «Развитие навыков аккомпанемента с листа» // О работе концертмейстера / Редактор – составитель М. Смирнов – М.: Музыка, 1974 г.

9. В.П. Саранин, Евстихеев П.Н. «Анализ терминов «концертмейстера» и «аккомпаниатора» / (к вопросу о совершенствовании концертмейстерской подготовки учителя музыки // Музыкальное Воспитание: опыт, проблемы, перспективы: Мезвузовский сборник научных трудов. – Выпуск 4/Отвестсвенный Редактор Т.А. Стахи. – Тамбов: Издательствово ТГУ, 1998 г.